



Marges

Revue d'art contemporain

20 | 2015

Dispositif(s) dans l'art contemporain

Le dispositif pictural selon Jean-François Lyotard. Conditions d'une analogie

The "dispositif" in painting according to Jean-François Lyotard. Conditions of an analogy

Umut Ungan



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/975>

DOI : 10.4000/marges.975

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2015

Pagination : 18-28

ISBN : 978-2-84292-424-9

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Umut Ungan, « Le dispositif pictural selon Jean-François Lyotard. Conditions d'une analogie », *Marges* [En ligne], 20 | 2015, mis en ligne le 01 mars 2017, consulté le 07 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/975> ; DOI : 10.4000/marges.975

Le dispositif pictural selon Jean-François Lyotard. Conditions d'une analogie

/1 Comme par exemple le dernier ouvrage collectif paru sur la pensée du philosophe concernant les pratiques artistiques : Françoise Coblenz et Michel Enaudeau (sld), *Lyotard et les arts*, Paris, Klincksieck, 2014.

La notion de dispositif vue sous l'angle des pratiques artistiques ne fait pas l'objet d'une considération spécifique de la part des spécialistes de Jean-François Lyotard/1. Si les raisons en sont multiples, deux hypothèses d'interprétation peuvent être mises en avant. Premièrement, à travers ses définitions et usages épisodiques dans les écrits de Lyotard, le dispositif est un élément difficile à cerner de par son indétermination théorique. Celle-ci relève à la fois d'une écriture singulière, propre au philosophe français et d'une communauté intellectuelle donnée, que constitue celle des pensées libertaires de la fin des années 1950 et des années 1960. Deuxièmement, cette discontinuité dans l'usage se conjugue avec les caractéristiques propres à la notion : il s'agit d'un terme nomade, qui traverse des disciplines et sphères particulières. Le seul ouvrage de Lyotard qui l'utilise à la fois, dans son intitulé et en tant qu'objet, est *Des Dispositifs Pulsionnels* est un recueil d'essais qui regroupe les textes produits pendant la période 1970-1973. À travers le cinéma, la musique, la peinture mais aussi l'économie et le langage, le recueil rend visible le parcours libre de la notion, point central d'une approche théorique à la fois identique et renouvelée pour chaque domaine considéré.

Pour aborder une analyse de cette notion dans la présente étude, on se limitera au champ pictural et à son article « La peinture comme dispositif libidinal ». Afin d'éviter une simple explicitation du contenu, nous ne rentrerons pas dans les détails particuliers de chaque analyse picturale amorcée par Lyotard dans sa communication. Par ailleurs, il ne s'agit pas de vérifier la validité théorique de sa thèse principale, celle d'un constat de l'évolution des pratiques picturales à cette période (début des années 1970), à travers une approche des œuvres historiques et actuelles selon un œil inédit. Ce constat est travaillé par un langage qui se veut métathéorique, rejoignant par là toute la philosophie lyotardienne visant à demeurer dans les marges. Il ne s'agit pas non plus d'examiner la pertinence de l'usage que le philosophe fait des notions métapsychologiques freudiennes dans le cadre de ce qu'on pourrait nommer comme une nouvelle esthétique ou théorie de l'art. À travers la question du dispositif, nous nous placerons plus en amont, en essayant de déceler, dans son argumentaire général, les traits qui permettent au philosophe de soutenir et justifier sa démarche. Cette dernière, comme nous le verrons, se développe selon une certaine représentation de la psychanalyse qui est elle-même le résultat d'un travail d'objectivation.

Avant d'entamer une telle lecture, il convient de prendre en compte quelques considérations sur l'article lui-même et sa trajectoire à travers ses publications. « La peinture comme dispositif libidinal » est une communication que Lyotard prononce en avril 1972 à Strasbourg devant le Groupe de recherche sur la théorie du signe et du texte (fondé par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy la même année). Cette communication est reprise en juillet 1972 à Urbino en Italie au Centro Internazionale di Semiotica et di Linguistica/², avant d'être publiée en 1973 dans son recueil d'essais qui s'intitule *Des dispositifs pulsionnels*. Bien qu'elle soit incluse dans la réédition de cet ouvrage par Christian Bourgois en 1980/³, elle n'est pas reprise dans la version chez Galilée en 1993/⁴; un fait relevé par Gaëlle Bernard dans la bibliographie sélective du philosophe à la fin d'un ouvrage qui lui est consacré/⁵. Cette disparition peut être liée à des raisons multiples et pas nécessairement d'ordre théorique. Il s'agit d'une communication plutôt longue comparée aux autres articles du recueil. Sa forme éminemment orale et expérimentale constitue des traits plutôt singuliers pour la forme écrite, des traits qui ont pu ne plus convenir, avec le temps, à son auteur ou à l'éditeur. Nous pouvons également soutenir l'hypothèse d'une éviction de ses écrits sur la peinture contemporaine dans ce recueil de 1993, puisqu'on remarque également l'absence d'« Esquisse d'une économie de l'hyperréalisme », un court texte écrit par Lyotard en 1973 pour la revue *L'Art vivant*. Il y est question,

/2 Un fait qui justifie, par ailleurs, le choix des images analysées par Lyotard dans sa communication, comme *La Flagellation* (1445) de Piero Della Francesca et *La Cité Idéale* (ca 1465) attribuée à Francesco Di Giorgio, qui se trouvent au Palais Ducal d'Urbino.

/3 Jean-François Lyotard, *Des Dispositifs Pulsionnels*, Paris, UGE-10/18, 1973.

/4 Jean-François Lyotard, *Des Dispositifs Pulsionnels*, Paris, Galilée, 1993.

/5 Corinne Enaudeau, Jean-François Nordmann, Jean-Michel Salanskis, Frédéric Worms (sld), *Les Transformateurs Lyotard*, Paris, Sens & Tonka, 2008.

/6 Notamment Slavoj Žižek, *L'Intraversable* *Psychanalyse, politique et culture de masse*, Paris, Economica, 1993 ; *Subversions du sujet, Psychanalyse, philosophie, politique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999.

entre autres, d'Andy Warhol et de Jacques Monory, article pourtant bien présent dans la version de 1980. Cette double éviction éditoriale s'est peut-être faite en raison de la publication, entre 1980 et 1993, des ouvrages de Lyotard qu'il consacre à l'esthétique contemporaine, comme *Que Peindre ? Adami, Arakawa, Buren* (1987).

Si la communication sur le dispositif dans la peinture disparaît dans la dernière version des *Des Dispositifs Pulsionnels* en 1993, il semble qu'elle fait l'objet, au contraire, d'une volonté plus grande de clarification et de contextualisation dans les années 1980 avec des ajouts, certes légers mais significatifs, si l'on compare avec la première version de 1973. En effet, celle qui est rééditée par Christian Bourgois voit son titre augmenté d'une parenthèse descriptive, « genre parlé improvisé », à la fois pour souligner sa forme langagière spécifique qui contraste avec le reste des articles du recueil, mais aussi pour justifier ses exemplifications, notamment le choix des images à traiter qui peut sembler, par leurs contenus et leurs époques différenciées, comme trop arbitraire. Les sous-parties — trois pour chaque partie argumentative (un cadre théorique global et introductif intitulé « propositions », et une application et relecture spécifique sur des cas concrets intitulées « analyses ») — se voient également dotées de titres (des mots clés qui synthétisent les propos), alors qu'elles sont simplement désignées par des chiffres (romains pour les parties et arabes pour les sous-parties) dans la première version. Cette recherche de cohérence globale et de lisibilité n'est donc pas reprise en 1993. Ces quelques détails relevés sur la trajectoire de la communication à travers ses publications, même s'ils n'interviennent pas directement dans le contenu théorique, informent néanmoins sur le statut particulier de cette communication. Avant de considérer les conditions qui donnent une assise au déploiement d'une démarche inédite concernant la peinture à travers la question du dispositif, il faudrait préciser le cadre discursif et théorique où elles se déploient, et qui est celui de ce qu'on a nommé le freudo-marxisme, posture courante de la période dont il est question, à savoir le début des années 1970.

Un certain style de pensée

Sans faire l'histoire détaillée du freudo-marxisme, on peut dire qu'il incarne notamment un style littéraire présent chez des penseurs comme Herbert Marcuse, Gilles Deleuze, Félix Guattari et dans une certaine mesure Michel Foucault, et que l'on peut encore déceler aujourd'hui chez un auteur comme Slavoj Žižek, par exemple^{/6}. Les penseurs cités suivent, d'une manière explicite ou implicite, une lignée

théorique amorcée par Wilhelm Reich, psychanalyste et disciple de Sigmund Freud, dans la première moitié du 20^e siècle⁷. Les affinités sont à souligner notamment à partir des contextes historiques importants (les totalitarismes pour Reich, les mouvements contestataires des années 1960 et en particulier de mai 1968 pour Lyotard et son entourage). L'hybridation des discours marxistes et métapsychologiques articule une certaine efficacité théorique pour une critique sociale, notamment sur ce qui relève, dans le cas d'une lecture matérialiste historique du travail, de l'aliénation. La prise de conscience des contenus refoulés et celle concernant les outils de travail, en tant que deux régimes de libération, se couplent d'une manière homogène sur le plan à la fois individuel et collectif et offrent, un lien puissant entre l'individualité et la société, tout en proposant une critique de l'économie capitaliste.

En ce sens, le freudo-marxisme, avec ses multiples défenseurs, forme assurément ce que Mats Rosengren, suivant Ludwik Fleck, appelle un « style de pensée⁸ ». Déterminé historiquement, ce dernier peut relever à la fois de « connexions de connaissance ou circonstances épistémiques » qui peuvent être désignées comme « passives, c'est-à-dire certaines, évidentes, authentiques » et « actives, c'est-à-dire conventionnelles, apparaissant davantage comme le résultat d'une volonté humaine à comprendre et à concevoir⁹ ». Bien qu'il ne constitue pas une doctrine idéologique, le freudo-marxisme peut être considéré comme un « style de pensée », décelable dans le discours savant de l'époque¹⁰. On peut y ajouter le fait que, si le rapprochement de la psychanalyse et du marxisme (ou de l'application de la psychanalyse aux thèses marxistes) peut constituer, concernant Reich, une « circonstance épistémique active », autrement dit un projet théorique volontaire et novateur (qui a valu par ailleurs à Reich une double exclusion, celle du parti communiste et du cercle freudien), dans la période concernant Lyotard et son entourage, il peut s'agir d'une « connexion de connaissance passive », dans le sens où elle est considérée comme allant de soi puisque largement partagée parmi les penseurs. De cette signification commune découle notamment le ton délibérément évident, qui n'engage que rarement de justification, de l'argumentaire de Lyotard en général et de la communication qui intéresse cette étude en particulier.

Définitions et conditions d'une analogie

Le dispositif, dans sa compréhension générale, renvoie chez Lyotard explicitement à la métapsychologie freudienne et plus précisément à sa définition du désir : « Le désir, c'est un terme emprunté à Freud

⁷ Voir Wilhelm Reich, « Matérialisme dialectique et psychanalyse (1929) » dans *La Crise sexuelle*, Paris, Éditions Sociales, 1933.

⁸ Concernant la notion, voir Mats Rosengren, *Doxologie. Essai sur la connaissance*, Paris, Hermann, 2011.

⁹ *ibid.*, p. 44.

¹⁰ Ici on souligne le fait que Rosengren ne fait pas de distinction entre *épistémè* et *doxa*, la connaissance scientifique et le sens commun, puisque pour le philosophe toute connaissance relève nécessairement de la *doxa*.

/11 Jean-François Lyotard (1973), *op. cit.*, p. 238.

/12 *ibid.*

/13 *ibid.*, p. 240.

/14 Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Paris, Payot, 2010.

/15 Hubert Damisch, « Dynamique libidinale », *L'Arc*, n° 64, 1976, p. 138.

[...]. Il y a deux pôles : Un pôle désir-*Wunsch*, désir-vœu, qui implique une négativité, qui implique dynamique, qui implique téléologie, dynamique avec une fin [...] L'autre pôle de la catégorie de désir chez Freud, c'est le désir-libido, le désir-processus, processus primaire/11 ». Il s'agit d'une distinction préalable entre deux « régimes de pulsion », d'un « processus d'afflux énergétiques et de liquidation de ces afflux dans ce que Freud appelle un appareil psychique/12 ». C'est le deuxième pôle que retient Lyotard, le désir-libido, puisqu'il comprend l'appareil psychique selon un double mouvement : « Ici je prendrai le désir dans le deuxième sens, [...], le désir comme force productive, comme énergie susceptible de transformations et de métamorphoses, et comme une énergie soumise à un double régime : d'abord le régime du dispositif ou du système dans lequel elle est canalisée, dans lequel elle est mise au travail, dans lequel elle est productrice de certains effets [...] Et ensuite, la libido selon l'autre régime ; nous l'appelons le "non-régime" [...]. De l'énergie qui circule selon cet autre régime, nous ne pouvons en dire que : elle est détraquante, désordonnée, déconstruisante, elle est mort/13 ». Lyotard fait référence ici au double mouvement pulsionnel décrit par Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*/14. Entre la constance et l'instabilité, c'est ce double mouvement qui va constituer les propriétés du dispositif. Il faut préciser le fait que ce dernier, en tant que système, n'est pas seulement présent dans la peinture ou dans les arts. Il peut également être appréhendé dans plusieurs sphères : l'économie, le langage, la religion, la politique, etc. Le dispositif marque le moment d'arrêt de l'afflux énergétique : c'est lui, en tant que système, qui permet une visibilité et une lisibilité aux « positions » et aux « investissements ». Il est, par le même mouvement énergétique, dépassé, détruit, suivant la dualité d'Eros et de Thanatos.

Que ce soit dans la peinture, l'économie, le langage ou encore la musique, ce double mouvement perpétuel décrit par Lyotard, qui comprend à la fois une source pulsionnelle inconnue mais qui s'immobilise dans des systèmes qu'il désigne par la notion de dispositif ne va pas sans poser de problème théorique. Pour ne citer qu'une critique, on retient celle d'Hubert Damisch qui amène certaines rectifications à son approche, notamment sur le statut du dispositif, en insistant sur son existence a priori. Dans le numéro de la revue *L'Arc* consacré aux travaux Lyotard, il affirme que : « [...] la circulation de l'énergie ne saurait être invoquée comme une donnée ("ça circule") mais qu'elle implique une manière de transposition préalable, et par conséquent l'existence d'un dispositif qui autorise et rend possible cette transposition/15 ». Et il ajoute : « Mais si travail il y a, exigence de travail, et qui se laisse quantifier en terme de force, et qui se laisse représenter

par la pulsion qui en donne la mesure, c'est bien que quelque chose existe comme un dispositif, un appareil qui soit à même de répondre à cette demande, de satisfaire à cette exigence, d'effectuer ce travail/**16** ». Si Damisch fait référence ici à l'ouvrage *Économie Libidinale* (1974) de Lyotard et ceci d'une manière plus générale à son usage du dispositif à partir de la métapsychologie freudienne, sa critique peut être entendue également pour le dispositif pictural. Elle souligne la part active de ce dernier, dans le sens où, sans une situation de création picturale, cette énergie pulsionnelle, libidinale, ne peut se connaître. Le dispositif pictural, et le dispositif en général, n'est donc pas uniquement un simple lieu de décharge énergétique, un lieu vide que la création vient remplir, mais la condition même de la possibilité de sa représentation. Damisch inverse ainsi la pensée de Lyotard, en explicitant le rôle essentiel du dispositif comme un élément actif, sans pour autant remettre en question le cadre théorique global d'une « dynamique libidinale ».

Or que présuppose ce cadre ? Si les réponses peuvent être multiples, on en retiendra au moins une pour l'analyse présente, qui est celle de l'analogie entre l'appareil psychique et le dispositif, soulignée par ailleurs par Lyotard/**17**. Sans faire l'objet d'une considération spécifique, cette analogie est néanmoins ce qui structure sa démonstration argumentative dans son article « La peinture comme dispositif libidinal », dont le titre accentue l'identité des deux pôles. Cette équivalence de l'appareil psychique et du dispositif est justifiée dans la première partie de son texte qui est en quelque sorte le programme, que les exemples picturaux vont venir développer et illustrer. L'analogie, comme on vient de l'observer dans la citation ci-dessus, est amorcée par un choix : Lyotard laisse de côté une définition du désir freudien, le désir-vœu, puisque, même s'il est pris également dans une dynamique, ce désir contient son *telos*, sa fin. En ce sens, il renvoie plutôt à une forme achevée, à l'opposé d'une construction théorique ouverte telle que le philosophe élabore concernant la peinture. Par ailleurs, la construction argumentative du discours du philosophe puise également sur un autre présupposé, partagé puisqu'il relève de ce qu'on peut considérer comme du bon sens, et par conséquent qui ne requiert pas forcément une démonstration théorique : le psyché, qu'il s'insère dans le quotidien ou dans la création, relève toujours d'un esprit en acte. Or pour Lyotard, concernant le dispositif pictural, il ne s'agit pas d'un acte créateur autonome. L'esprit est pris dans un système plus global entre l'imagination et sa traduction sur un support : « Le dispositif, c'est une organisation de branchements : il y a de l'énergie qui canalise et qui régule l'arrivée et la dépense d'énergie en inscription chromatique/**18**. ».

/16 *ibid.*, p. 139.

/17 L'analogie est explicitée par Lyotard dans son avant-propos pour la dernière édition de *Des Dispositifs Pulsionnels* chez Galilée. Voir Jean-François Lyotard (1993), *op. cit.*, p. 9.

/18 Jean-François Lyotard (1973), *op. cit.*, p. 247.

/19 *ibid.*, p. 238.

/20 *ibid.*, p. 242.

Dans l'exposé de Lyotard, ce choix pour la deuxième définition du désir freudien, le désir-libido, est suivi par une déconstruction disciplinaire. La dissolution de la peinture en terme de « dispositif libidinal » exige une réévaluation des habitudes mentales liées à l'activité picturale, notamment celles de la *doxa* savante. L'autonomie de « l'acte de peindre » est celle, construite, des « Beaux-Arts » et de son histoire institutionnelle ; elle n'existe pas en réalité. Lyotard décline également la posture marxiste, pour laquelle la peinture ne serait qu'une « superstructure », ou encore une « fonction de classe ». Dans les deux cas, il s'agit d'une idéologie, artificielle concernant l'institutionnalisation et réductrice dans le cas d'une catégorisation par le matérialisme historique. Par ailleurs, la critique de la compréhension « objective » de la pratique picturale en tant que structure autonome rejoint chez Lyotard le rejet d'une explication « subjectiviste » de l'acte de peindre. Il y entend aussi bien l'implication d'une « théologie », qui serait l'œuvre d'une croyance autosuffisante — une définition « romantique » — de l'activité picturale, qu'une explication par l'intentionnalité seule de l'artiste, qu'elles relèvent d'une expressivité ou d'un inconscient à l'œuvre.

L'analogie entre le dispositif libidinal présent dans la peinture et l'appareil psychique n'est ainsi possible que si l'on se soustrait aux définitions aussi bien extérieures qu'intérieures de l'activité picturale. Cette déconstruction définitionnelle est l'une des conditions nécessaires pour le rapprochement des trois sphères, artistique, esthétique et psychanalytique. Ce n'est pas pour autant que Lyotard, en proposant cette analogie, a pour ambition de constituer une nouvelle théorie de l'art ou de la substituer aux différentes théories dans l'histoire. Il ne s'agit pas d'une simple fonction, ni d'un contenu spécifique, mais d'une modification profonde de « tout le champ sur lequel on travaille/19 ».

L'analogie entre le dispositif et l'appareil psychique prend également appui sur une autre notion, celle de la *métamorphose* énergétique. Cette dernière permet tous les liens en tant que concept fluide et actif, reliant entre eux des éléments hétérogènes. Il faut également souligner le fait que cette pensée énergétique qui crée l'analogie entre le travail du rêve et le travail créateur, évalue également la place du spectateur, du regardeur, consolidée par les mêmes liens. Chez Lyotard, on peut donc penser ensemble et de la même manière l'intention artistique, l'œuvre plastique et l'attention esthétique puisqu'il s'agit du même « afflux énergétique/20 » : « L'important est l'énergie en tant qu'elle est métamorphose, métamorphosante et métamorphosée, par exemple la manière dont des pensées du rêve vont être transformées, manipulées, agencées [...] en contenu manifeste [...] Et là vous

voyez que l'on se trouve tout près de la peinture : comment d'un coup un geste va se déposer en couleur, étendue d'une certaine manière, sur un certain support, ou l'inverse, comment une couleur qui est là, qu'on a regardée, va de nouveau relancer l'énergie chez celui qui la regarde, sous forme d'affect ou de danse ou autrement./**21** ». La citation montre bien l'équivalence du dispositif dans la peinture et de l'appareil psychique, soulignée dans la parole lyotardienne par la transition du domaine des rêves, de la métapsychologie, vers la création artistique. La vérité d'un tel énoncé consiste en la considération immédiate par l'interlocuteur du point commun qui relie ces deux sphères qui sont, phénoménologiquement parlant, différenciées ; ici, en l'occurrence, l'image et sa transmutabilité. L'image mentale, le rêve et l'image artistique sont au fond soumises aux mêmes processus énergétiques, et la fonction du dispositif est identique dans les deux cas : « [...] cette énergie répétant indéfiniment des positions, des investissements, en tant qu'ils sont captés dans des dispositifs ; mais aussi diluant ces dispositifs, diluant les dispositions, les placements d'énergie, les remettant en route par excès [...] ; à la fois énergie en tant qu'ordre et que désordre, en tant qu'Eros et que mort, et cela, toujours ensemble./**22** ».

/21 *ibid.*, p. 241.

/22 *ibid.*

/23 On se réfère ici à la représentation de la psychanalyse qui a fait l'objet de son étude. Serge Moscovici, *La Psychanalyse, son image et son public*, Paris, PUF, 1961.

Une représentation de la psychanalyse

Les conditions de l'analogie concernant la notion du dispositif s'appuient donc sur le principe d'un choix terminologique et sémantique de la notion de désir ; d'une table rase définitionnelle, qu'elle soit de l'ordre institutionnel ou théorique ; et des lieux communs, des *topoi*, suffisamment abstraits et globalisants, capables de traverser des éléments hétérogènes : l'énergie, la métamorphose, l'image. Or il nous faut aller plus loin. Ces mécanismes argumentaires utilisés par Lyotard sont à leur tour à prendre en considération pour comprendre le déplacement qu'il fait opérer à la psychanalyse et à sa nouvelle conceptualisation métadiscursive dans le cadre de la peinture. En somme, il s'agit de la formation et de l'efficacité d'une représentation, et les étapes que suit le philosophe se retrouvent dans les processus décrits par Serge Moscovici concernant l'image de la psychanalyse et sa compréhension hors de sa sphère spécifique et disciplinaire/**23**. On va distinguer ici trois processus, de discrimination, de schématisation et de catégorisation, qu'on peut également déceler dans le projet théorique de Lyotard. Il est par ailleurs important de souligner le fait que ces trois mécanismes, bien qu'ils soient décrits d'une manière distincte, font partie d'un seul et même processus, qui forme un « idéal-type », au sens où l'entend le sociologue Max Weber, à savoir

/24 Pour une définition de la notion, voir Max Weber, *Essai sur la théorie de la science*, Paris, Plon, 165.

un modèle explicatif théorique qui ne se vérifie pas nécessairement dans les phénomènes observés/24.

La discrimination : s'il est question, pour Moscovici, de la représentation de la discipline psychanalytique dans le sens commun, il précise bien qu'il n'y a pas une représentation mais des représentations de la psychanalyse, qui diffèrent en contenu et en niveau de structuration, et qui varient selon l'appartenance sociale. Le point commun est qu'il s'agit toujours d'un ensemble de choix, d'un processus discriminatoire qui va laisser de côté un ensemble de propriétés, afin de pouvoir fonctionner d'une manière significative. Ainsi, si pour le grand public, c'est la question de la *libido* qui va être mise de côté, en gardant simplement la tension entre le conscient et l'inconscient ; en ce qui concerne Lyotard, c'est justement cette définition freudienne du désir qui sera retenue, contrairement, comme il l'affirme, au désir-*Wunsch*, puisqu'il renvoie à un accomplissement.

La schématisation : cette réduction est soutenue par une structuration interne simplifiée, avec un ensemble assez abstrait de concepts qui feront l'objet de dichotomies, comme le double mouvement énergétique propre au fonctionnement du dispositif : arrêt/mouvement, vie/mort, statique/dynamique, limite/dépassement. On voit bien que les qualificatifs et références renvoient à une certaine physicalité du processus, faisant oublier le caractère théorique et construit des notions métapsychologiques. Le dispositif acquiert ainsi une consistance « réelle », aussi intelligible et visible que la pratique artistique dans laquelle il se déploie. S'il y a une spécificité de la démarche lyotardienne, elle réside dans la manière dont l'ancrage de cette nouvelle représentation se réalise dans un système préétabli. Si les catégories du sens commun exigent d'une certaine manière l'adaptabilité et la familiarisation de nouvelles propriétés aux valeurs d'usage, Lyotard sollicite une déconstruction du système de pensée, celui de la pratique artistique et picturale ; d'où la volonté d'éviction des définitions et des *a priori* concernant cette dernière. On comprend une spécificité du milieu social — ici, en l'occurrence, le milieu intellectuel auquel appartient Lyotard — quant à l'intégration d'une nouvelle représentation. Contrairement à l'espace public et au sens commun, on évolue sur un plan théorique restreint, renvoyant à un usage particulier de la psychanalyse.

La catégorisation : cette intégration va permettre de se constituer comme un élément d'un « style de pensée », qui à son tour va pouvoir construire des catégories d'analyse ; c'est notamment l'objet et l'ambition de la deuxième partie de la communication de Lyotard, avec sa relecture des œuvres historiques comme celles d'Ambrogio Lorenzetti, de Piero della Francesca mais aussi de Paul Klee ou encore

de Robert Delaunay. L'ambition ici est de repenser l'histoire, proposer une autre théorie de l'art possible selon des critères nouveaux qui permettent de dessiner des continuités.

Or, on peut dire qu'à regarder de près le principe de familiarisation n'est pas totalement absent compte tenu des exemplifications de Lyotard, qui suivent d'une certaine manière la périodisation propre à l'histoire de l'art, ainsi que la théorie artistique qui la soutient. Le philosophe fait ainsi une séparation nette, bien qu'elle reste schématique, entre les œuvres classiques et les œuvres modernes. Sous cet angle, pour ne citer qu'un exemple, ses propos sur Cézanne sont assez évocateurs : « [...] le *support* n'est pas traité comme une vitre transparente donnant une vue sur un paysage, un spectacle, *mais il est traité à des fins proprement énergétiques*.^{/25} ». Concernant ce qui fait la modernité des œuvres modernes et même si la terminologie se modifie, les critères de différenciation, restent dans une fonction identique dans le principe de catégorisation, à savoir une considération de plus en plus importante du support à mesure que la question de la figuration dans la représentation devient un critère non nécessaire, une voie ouverte par les peintres impressionnistes.

/25 Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 272. Les italiques sont de Lyotard.

/26 *ibid.*, p. 237.

Remarque conclusive

Le projet et l'ambition première du philosophe dans son texte, à savoir « introduire le désir dans la considération de la peinture^{/26} », pose la question de la valeur heuristique, directement ou indirectement, de la notion de dispositif. Cela donne lieu à un travail d'objectivation dont on a pu détailler les étapes, puisqu'il s'agit de construire une nouvelle catégorie d'analyse qui en appelle à une nouvelle représentation de la psychanalyse, mais aussi de la peinture. La validité théorique et pratique d'une réflexion à travers le dispositif repose sur un présupposé que ni Lyotard ni le cercle intellectuel auquel il appartient ne remet tent en cause, puisqu'il est considéré comme allant de soi : son analogie avec l'appareil psychique. Le cadre plus global de la formation de la représentation de la psychanalyse rend possible cette analogie et la rend intelligible, bien qu'il puisse faire l'objet d'une critique, comme cela a été le cas avec les remarques d'Hubert Damisch. Cette analogie, augmentée d'une réflexion énergétique qui permet une fluidité réflexive et théorique, permet de « libérer » le dispositif d'une définition et d'une catégorisation fermée, ouvrant la voie aux mélanges des genres et à une transdisciplinarité. Le coût de cette ouverture est ce qu'on a décrit par les mécanismes de transformation de la discipline psychanalytique et du vocabulaire métapsychologique freudien, et qui contribuent à la formation d'une certaine représentation opéra-

tionnelle dans le cas pictural. Il faut préciser également que les trois mécanismes décrits plus hauts, discriminatoires, schématisant et catégorisant, ne fonctionnent pas ou ne constituent pas un programme délibérément conçu par Lyotard. Il s'agit d'un modèle explicatif pour suivre l'évolution mais aussi les conditions d'une représentation sociale, qu'elle relève du sens commun ou d'une construction théorique. Ainsi entendu, on voit bien que le dispositif de Lyotard, dans une approche de l'art et des œuvres, est autant le résultat d'un travail définitionnel que celui d'un processus d'objectivation qui le rend possible, lui attestant sa valeur heuristique.

Umut Ungan